فرانوگرایی و تلویزیون

جان فیسک

ترجمه از: حسام الدین آشنا

کسانی که تعاریف کاربردی مختصری درباره فرانوگرایی ارائه کرده اند (به عنوان مثال Hebdige 1988, Gitlin, 1988) بر ابهام و دشواری حصول وفاق در مورد معنای این اصطلاح در میان کاربران آن، متفق هستند. در این مقاله بر آن نیستم که با آنان در ارائه تعریف رقابت کنم. تا حدی بخاطر انکه آنان بهتر از من اینکار را انجام داده اند و تا حدی بخاطر انکه کاربرد فرانوگرایی در مورد تلویزیون مستلزم گزینش گری در تعریف است و نه جامع نگری. تلویزیون و فرهنگ عامیانه در اغلب موارد در نظریه فرانوگرایانه در حاشیه قرار داده شده است، این نظریه نقطه جدایی خود را از نوگرایی در هنرهای روشنفکرانه، بخصوص معماری، نقاشی و ادبیات می جوید. بازگشت دلوز (Deleuze) بطور گسترده ای درباره سینما قلم زده است، اما در نظریه های ابتدایی فرانوگرایی فقط بودریار (& a 1983 b, 1987) بطور مستقیم به رسانه های همگانی و فرهنگ عامیانه اشاره کرده است من نیز در این مقاله به روایت او از فرانوگرایی خواهم پرداخت. البته تعدادی کاربرد عامتر از نظریه فرانوگرایی در مورد تلویزیون وجود دارد (بعنوان مثال Kaplen 1987, Grassberg 1987, 1988, Conner 1989) اما کلیت تلویزیون بعنوان یک رسانه فرهنگی هیچگاه در کانون مباحثات فرانوگرایی نبوده است.

فکر می کنم برای این امر دلایل مناسبی وجود دارد. اگر چه تلویزیون معاصر، خصوصیات فرانوگرایانه از خود بروز می دهد و نظریه فرانوگرایی می تواند بینشهای

عمیقی از تلویزیون عرضه کند، مکاتب مهم علمی دیدگاههای معارضی را ارائه درباره تلویزیون می کند. در این مقاله برآنم تا به جنبه هایی از فرانوگرایی که بطور بالقوه قابلیت مطالعه تلویزیون را دارد اشاره کرده و سپس محدودیتهای آنها را مورد بحث قرار دهم.

یکی از خصیصه های نوگرایی (مقدم بر فرانوگرایی) باور این نکته بود که شناخت واقعیات اجتماعی برای هنر هم ممکن و هم یک وظیفه خطیر است. معمولاً هدف این شناخت خلق یک "روایت اصلی" و یک نظریه هماهنگ و توانا بر توضیح واقعیات نامرتبط و گوناگون تجربه های بشری بود (به عنوان مثال مارکسیسم، ساخت گرایی یا تحلیلهای روانی). دیگر جنبشهای نوگرایانه مثل آوانگارد (پیشرو و موجد) کوشیدند این شناخت را از طریق شوکهای ناشی از تصاویر قدرتمند و پر تناقض خلق کنند. در بررسی تلویزیون به عنوان یک گفتمان، روایتهای با شکوه نوگرایانه بر حول محور محاکات (تقلید هنر از واقعیات)، بازنمایی ایدئولوژی و ذهنیت گرایی جمع آمد. بگذارید پیش از بحث فرانوگرایی خلاصه ای از این دیدگاهها را ذکر کنم.

محور اساسی استدلال در نظریه های بازنمایی این است که بر خلاف ظواهر، تلویزیون پاره ای واقعیت را باز-نمایی نمی کند، بلکه آنرا خلق کرده و می سازد. واقعیت در اصالت عنیت یا تجربه نیست بلکه مخلوق گفتمان است. دوربین تلویزیون ومیکروفون واقعیات را ضبط نمی کنند. بلکه آنرا رمز گذاری می کنند: رمز گذاری به واقعیت جهت میدهد و این جهت، ایدئولوژیک است. آنچه بازنمایی می شود واقعیت نیست، ایدئولوژی است و تاثیر گذاری این ایدئولوژی با خاصیت تصویر گیری تلویزیون تقویت می شود، خاصیتی که ایدئولوژی را لباس حقیقت می پوشاند. بنابراین کارکرد تلویزیون در قلمرو معنایی، مشابه نظام صنعتی در اقتصاد است. نظام صنعتی فقط به تولید و باز تولید کالا نمی پردازد بلکه محصول نهایی و حتمی آن باز تولید خود سرمایه داری است.

تلویزیون نیز در تولید واقعیات تلویزیونی نه واقعیت عینی بلکه سرمایه داری را اگرچه بطور ایدئولوژیک نه مادی خلق و باز تولید می کند. رویکرد محاکات (تقلید هنر از واقعیت) متکی بر این پیش فرض است که یک تصویر انعکاس مرجع خود می باشد- یا باید باشد- این مبتنی بر استعاره شفافیت است که کنایه از نقش لنز دوربین به عنوان پنجره ای به سوی جهان دارد. بهر حال از آنجا که این پنجره سحر آمیز می تواند تصویری را که از بیرون دریافت می کند ضبط کرده و دوباره نشان دهد، رابطه میان مرجع و تصویر را معکوس کرده و تصویر را از مرجع مهمتر می سازد. نتیجه این عمل

توسعه صنعت "دستکاری تصاویر" است که بر باز تولید و گسترش تصاویر بدون توجه به ارزش واقعی آن تکیه دارد. در اصل نظریه ارزش حقیقت در اثر ارزش گذاری واقعیت بر اساس ارزش تصویری آن بکلی واژگون شد. این فعالیتهای "غیر حقیقی" تشخیص میان مرجع و تصویر را برای کسانی که در فرهنگ تصویر محور زندگی می کنند، دشوار کرده است.

این دو رویکرد نظری شباهتی اندک با هم دارند جز آنکه هر دو به وجود واقعیتی که اساساً با انگاره (Image) عکسبرداری شده متفاوت است، اذعان دارند. در تئوری بازنمایی این واقعیت در قالب اصطلاحات ماتریالیسم تاریخی و در رویکرد محاکاتی به صورت اثبات گرایانه (پوزتیویستی) تعریف می شود. نظریه های بازنمایی نقدی ایدئولوژیک بر بازسازی واقعیت توسط تلویزیون ارائه می کنند: آنچه به غلط بازنمایی می شود ایدئولوژی است پس تفاوت بین واقعیت و ایدئولوژی است: نقطه اساسی این نقد جنبه سیاسی آن است در مورد نظریه های محاکاتی نقد بر انحراف تصویر از حقیقت محض یا جایگزینی حقیقت توسط تصویر بنا شده است. این نظریه ها انگاره ای شفافتر و نزدیک به واقع تری را پیشنهاد می کنند. نظریه های بازنمایی مسائل معرفت شناسانه تلوزیون را در یک نظام گفتمانی ایدئولوژیک طرح می کنند. حال آنکه نظریه های محاکاتی آنها را در رابطه با واقعیت تجربی محض مورد بررسی قرار می دهند.

بهر رو، هر دو نظریه ادعا می کنند که دوربین وسیله ای برای بازنمایی نادرست است. هر دو نظریه این حکمت عامیانه را که دوربین دروغ نمی گوید مورد نقد قرار داده و ادعا می کنند دوربین جز دروغ نمی گوید. نظریه ذهنیت، نظریه های مربوط به بازنمایی را فراتر از جهان "عمومی" ایدئولوژی و دریافت آن از واقعیت طرح می کند و آنرا به محدوده جهان بیشتر "خصوصی" و آگاهی فردی می کشاند. تئوریهای فروید و لاکان در مورد ناخودآگاه با تئوری مارکس در مورد ایدئولوژی به عنوان آگاهی کاذب اشتراک واضحی دارد. نظریه های ذهنیت بر این باورند که ایدئولوژی آن چیزی را تولید می کند که می توانیم "ناخودآگاه کاذب" بنامیم. ذهنیت ساخته جامعه- ایدئولوژی در برابر فرد در آنجا است که ایدئولوژی در زندگی فردی حاضر و حاکم است. ذهنیت است که جایگاه و منظر ما را نسبت به خود، روابط و تجربیات اجتماعیمان تعیین می کند. ایدئولوژی حاکم خود را در ذهنیت ما باز تولید میکند بنابراین، همگی ما که در نظام سرمایه داری زندگی می کنیم، علیرغم موقعیت واقعی مان در اجتماع کم و بیش دارای ذهنیتی متاثر از ایدئولوژی رنگ

سفید، پدر سالاری و طبقه متوسط هستیم. نظریه های جدیدتر ذهنیت برای تناقضات دروغی بین ایدئولوژیهای حاکم و موقعیت واقعی برای مردم حساب بیشتری باز کرده اند. این کار بوسیله تبدیل تئوریهای همگن، پیوسته و مرتبط ذهنیت به تئوریهای چند سویه و چند بخشی ذهنیت انجام شده است. اما همه این نظریه ها بر روش باز تولید ایدئولوژیهای حاکم در ناخودآگاه فاعلهای اجتماعی متمرکز شده اند. همه آنها به دنبال شکلی از "روایت اصلی" هستند که بتوانند توضیح دهد چگونه ایدئولوژیها نه تنها در تصویر خود از واقعیت متجلی میشود بلکه خود را در ذهنیت مظاهر خود نیز باز تولید می کند. باز تولید و بازنمایی ایدئولوژیک جزء و قسمتی از همان فرایند هستند.

بهر حال بودریار از طرح مسئله باز تولید اجتناب کرده و آنرا بی نتیجه دانسته است. در نظریه فرانوگرایی او تصاویر و واقعیت (واقعیت اجتماعی یا جهان واقعی) تفاوت هستی شناسانه ای ندارند. تفاوتی میان تصویر و واقعیت نیست. نتیجه این است که در عصری زندگی می کنیم که بودریار (1983 b) آنرا به عنوان وانموده (simulacrum) معرفی می کند. وانموده برای او یک مفهوم از درون متناقض و نشانگر مفهومی است که معنایش نه از تمایز بلکه از تلاش برای خلق معنا پدیدار شده است. واژه پنداره (image) دارای تناقض درونی نیست چرا که مفهومش مرتبط با میزان تفاوتش با مرجع (referent) خود می باشد. همینطور مفهوم باز تولید مستلزم وجود یک اصلی (original) است. اما وانمودن هم باز تولید است هم اصلی، هم پنداره و هم مرجع که از درون متناقض است.

با این حساب هیچ واقعیت اصلی وجود ندارد که تصویر آن در میلیونها صفحه تلویزیون باز تولید شود. مارگرت تاچر که در مقابل دوربین تلویزیون لبخند می زند و در هنگام قدم زدن میان هلیکوپتر و ماشین دست تکان می دهد بخشی از واقعیت نیست که به صفحات تلویزیونهای ما منتقل می شود. او پنداره (تصویر) خودش است. مدل موی او قبل از تصویر تلویزیونی وجود نداشته است. و پخش برنامه زنده از او معتبرتر از برنامه ضبط شده نیست. اگر دوربینهای تلویزیونی و تماشاگران نبودند آن لبخند، مدل مو و اشارات هم نبود. لبخند، مدل مو و اشارات او در صفحه تلویزیون و در جهان خارج هیچ تفاوتی ندارد که بتوان واژه باز تولید را درباره آن بکار برد. هر دو به یک اندازه واقعی و غیر واقعی هستند. پس وقتی مردم به تاچر رای می دهند نه به یک زن واقعی که تصویرش میان ملت تا درجه تهوع آوری منتشر شده است و نه به یک تصویر که از طریق بررسی پیوندش با واقعیت قابل آزمون باشد رای داده اند. مارگارت تاچر چه در تلویزیون و چه در

خارج یک وانموده است نه چیز دیگر. این تاچر وانمایی شده "غیر واقعی" نیست چرا که به فعالیتهای سیاسی واقعی می پردازد. وانمایی واقعیت را نفی نمی کند بلکه تفاوت میان واقعیت و پنداره را مخدوش می نماید. قدرت سیاسی تاچر مانند قدرت تصویری اوست قدرت او برای انجام کارها به میزان قدرت او در "مورد مشاهد قرار گرفتن" است. آنچه وانمایی تولید می کند "فرا واقعیت" (hyper real) است. مفهومی که در درون خود شامل مفاهیم مشخص چون پنداره (image)، واقعیت، نمایش (spectacle) احساس (sensation) و معنا است. فرا واقعیت ریشه ای در واقعیت یا تصویر آن ندارد بلکه با تشریح واقعیتی که در آن زندگی می کنیم، وضعیت فرامدرن فعلی را توضیح می دهد.

بودریار با استفاده از واژه های مبهم و چند پهلو تلاش می کند تا یک تعریف اساسی از شرایط ما را فراهم آورد. جامعه ما از پنداره ها اشباع شده است.

اشباع فعلی از نظر نوع و نه میزان شدت با دوره های قبلی تفاوت ماهوی دارد. ما با یک ساعت تماشای تلویزیون تصاویری را تجربه می کنیم که یک انسان عصر ما قبل مدرن در تمام عمر خود دریافت نمیکرد. فرق کمی چنان زیاد است که منجر به تفاوتهای ماهوی می شود. ما فقط تصاویر بیشتری را نمی بینیم، ما با رابطه ای کاملاً متفاوت میان تصویر و دیگر تجربیات زندگی روبرو هستیم. در واقع ما در دوران فرامدرنی زندگی می کنیم که تفاوتی میان تصویر و دیگر انواع تجربیات وجود ندارد.

نیویورک یک شهر واقعی نیست یک فرا واقعیت است وقتی برای اولین یا میلیونیم مرتبه به شهر نزدیک می شویم هیچ واقعیت اصیلی برای تجربه کردن وجود ندارد. نیویورک تصویری است که بر صفحه های تلویزیون، پرده های سینما، پوشه ها و تقویمهای دیواری، تی شرتها و فنجانهای قهوه نقش بسته است. قدم زدن در خیابان برادوی چیزی فراتر از لذت بردن از نمایش سینمایی آن نیست. در فرانوگرایی تصویر از قید تقلید از واقع و واقع نمایی رسته است و قابل کنترل بوسیله واقعیت یا ایدئولوژی نیست. وانمودن ترکیب واحدی از پنداره- واقعیت- ایدئولوژی است که دو تای آخر را تفسیر یا تضمین کننده اولی معرفی می کند. اگر وانمودن در درون خود واقعی است و وابسته به رابطه اش با ایدئولوژی و واقعیت نیست پس در هر زمان و زمینه ای برای هر کاربردی قابل دسترس است.

فقدان واقعیت و ایدئولوژی به عنوان پایه های اصلی پنداره ها مصداق دیگری از فقدان یک "روایت اصلی" است. پیامد کلیدی این فقدان پاره پاره شدن تجربه و پنداره های

تجربه است. فرهنگ فرامدرن یک فرهنگ پاره پاره است. این پاره ها تصادفاً کنار یکدیگر قرار می گیرند و بر مبنای نظم سازمان یافته و اصول خاص جمع نشده اند. تلویزیون بخصوص برای فرهنگ پاره پاره مناسب است چرا که "جریان" مداوم آن شامل تکه های نسبتاً مرتب است که بر اساس نظمی غیر پایه ای و حاصل مخلوطی از الزامات روایی یا متنی اقتصادی و سلایق بینندگان شکل گرفته است (Ellis 1988, Fink 1986) مشاهده پانزده دقیقه از یک سریال مثلاً شامل ۵ روایت بهم بافته، تبلیغات تجاری نیم جین کالا، اعلام سایر برنامه های تلویزیونی و احتمالاً خلاصه اخبار است. پاره پاره کردن، هر کوشش برای استمرار سکانسها را مغلوب می کند. این پاره پاره شدن می تواند با استفاده از کنترل راه دور و تغییر مرتب کانالها در طول تبلیغات تجاری یا قسمتهای از سریال که کمتر مورد علاقه بیننده است، تشدید شود.

حتی اخبار تلویزیونی که سعی در بیان "حقیقت" (یک روایت قطعی، درباره یک واقعیت خارجی و مقدم بر نمایش) دارد ویژگیهای فرامدرنی از خود بروز می دهد. داستانی درباره یک آدم ربایی سیاسی در خاورمیانه ممکن است شامل تصاویری باشد که در پیوندشان با "واقعیات" بسیار متفاوت باشند. گوینده استودیو، گزارشگر حاضر در صحنه پس از حادثه، تصاویر خیابان پس از حادثه، تصاویرارشیوی مورد نظر تدوینگر، تصاویر سریع خانواده یا تصاویر فارغ التحصیلی قربانیان، توضیحات یک متخصص، اظهار عقیده در مورد حادثه، رابندگان، گرافیکهای کامپیوتری همه و همه موجب آشفتگی رابطه یک حادثه و نمایش آن می شود. این نشان می دهد که تصاویر تلویزیون بیش از انکه باز تولید یک واقعه خاص باشند به باز تولید تصاویر مشابه می پردازد. پنداره های ناآرامی در خاورمیانه از ناآرامیهای واقعی آن منطقه تفکیک ناپذیر است، نه به خاطر وقوع آدم ربایی بلکه فقط به دلیل و برای پوشش رسانه ای. آدم ربایی وانملیی بود و تعارضی میان انواع نمایشات موجود در آن وجود نداشت. چرا که درغیاب هر نوع تمایز هستی شناختی میان پنداره و مرجع هیچ نوع "درستی" از نمایش برای هلاک قرار گرفتن و مقایسه بقیه پنداره ها با آن وجود ندارد.

این پنداره های فرامدرن نه فقط دربند ارجاع و ایدئولوژی نیستند بلکه از هر نظم مفهومی مانند ژانر (نوع)، رسانه یا دوره نیز دور هستند آنها از هر نوع، رسانه و دوره گلچین شده اند. ادراک فرامدرن از این پنداره های نامرتبط بهره می برد چرا که بی ربطی در سیستمی که ما مقولات آنرا با عنوانهای نظم دهنده ای مانند نوع و زمانه یا رسانه ها از

هم تفکیک کرده ایم امکان تولید متناقضات را سلب می کند. از این روست که فرانوگرایی با نوگرایی آوانگارد متفاوت است. برای فرانوگرایی بخش بنیادین بازی پنداره ها شهوت انگیزی سطحی آن است. فرانوگرایی معانی عمیق نهفته زیر سطح را انکار می کند، به مانند فرا ساختگرایان، فرق میان دال و مدلول را رد کرده و در نتیجه بحث درباره دلالت را بی فایده می داند. پدیده "تحلیل عمقی" (ایدئولوژیک، ساختی یا روان تحلیلی) ساخت زیرین تجربیات ما از فرهنگ و اجتماع را تعیین می کند و به آگاهی اجتماعی ما سازمان می دهد: با انکار عمق، فرانوگرایان قدرت یا حتی وجود این ساختهای سازمان دهنده را انکار می کنند.

یک نتیجه این انکاره تقلید ادبی است. تقلید ادبی تصور مجدد یک دلالت گراست: مثل استقبال شعری بدون ابعاد استقبال. یک صحنه از فساد میامی می تواند تقلید یک ویدئوموزیک باشد. ممکن است سبک آنرا باز تولید کند نه برای نقد یا تمسخر (مانند استقبال شعری) بلکه بسادگی برای آنکه مثل آن بنظر برسد. استقبال به تفاوت میان اصل و باز تولید آن استقبال بستگی دارد: تقلید این تفاوت را انکار می کند. در تقلید، تصاویر یا سبکها از یک دوره نوع یا رسانه می تواند در دیگری باز تولید شود بدون آنکه مقوله بندی تغییر یافته دلالتی داشته باشد (مانند آنچه در استقبال شعری و نوگرایی آوانگارد وجود دارد) در واقع در فرانوگرایی هیچ تخلف از مقوله بندی وجود ندارد، چرا که اساساً هیچ مرزبندی مقوله ای وجود ندارد تا نقض شود. تغییر دارای معنی نیست بلکه دارای ارزش نمایش است. به همین نسبت از آنجا که صور خیالی (simulacra) دارای ریشه نیستند، راهی برای تغییر یک تقلید ادبی از اصل خود وجود ندارد و نمی توان با استقبال شعری آنرا رد یا نقد کرد. خالی بودن تقلید از دلالت نشانه دیگری از طرد ساختهای سازمانده بوسیله فرانوگرایی است. فرانوگرایی با استواری تمام، نوع (genre) را هم مردود می داند چرا که نوع راهی برای سازمان دادن متون بر اساس ساخت، تشابه و اختلاف است. از آنجا که متن هرگز مستقل از جامعه نیست انکار ساخت نوعی، رد متن گرایی هم هست و کارکرد اجتماعی دارد. انواع تنها راههای سازماندهی تولیدات متنی نیستند بلکه سازمان دهنده انتشار اجتماعی آنها هم هستند.

انواع از طریق ذوق که کار کردش تطبیق دادن تولید فرهنگی با جایگاه اجتماعی مصرف کننده است، هویتهای اجتماعی را در ساختهای شباهت و تفاوت سازمان می دهند. سریال تلویزیونی به عنوان یک نوع نه تنها تصاویری متمایز از سایر انواع را سازمان دهی

و کنترل می کند بلکه معانی اجتماعی زن بودن و خانگی بودن را که جنبه تفننی آن است، سازماندهی و کنترل می کنند. بسط نوع، مثل داخل کردن خوانندگان عامه پسند و آهنگ سازان در آن وفاداری بینندگان را به این نوع تغییر و توسعه میدهند .این ترکیب انواع مختلف ضمناً تناقضات مربوط به اختلافات اجتماعی را آشکار می کند.

جوامع پیچیده سرمایه داری جدید نیاز به تکثر اجتماعی وسیعی دارند ولی تلاش می کنند این تکثر را با کنترل ونظم بخشی به نفع خود اداره کنند. تولید و تعریف اختلاف اجتماعی از بالا یکی از ابزارههای انتظام اجتماعی است. این نظام استادانه تمایز و تفاوت در قلمرو اجتماعی بوسیله نظام استادانه کالاهای مادی در قلمرو اقتصادی و کالاهای فرهنگی در قلمرو فرهنگی باز تولید می شود. بنابراین بی انتظامی ناشی از طرد مقوله بندی بر اساس انواع از طرف فرانوگرایان مستلزم طرد انتظام نه فقط در پنداره ها که در موقعیتهای اقتصادی و اجتماعی است. این طرد انتظام حداقل در تئوری ارزش آزمایشگاهی دارد. اما فشارهای ایجاد شده بوسیله شرایط مادی زندگی اجتماعی به آن سادگی که فرانوگرایان می پندارند نیست. هر قدر گروه اجتماعی از لحاظ مادی و سیاسی در جامعه محروم تر باشد، فشار بیشتر است. سیاست فرهنگی و اجتماعی مورد نظر فرانوگرایان میتواند بوسیله گروههایی حاصل شود که از سرمایه های اقتصادی و فرهنگی بالایی بهره مند باشند و طرد مقوله بندی نوعی رد نظم و حاصل پاره پاره سازی جریان پنداره طرد ساختار است. به یاد داشته باشیم نظم و ساختار نه تنها مبانی نظامهای معنایی هستند بلکه مبانی نظامهای اجتماعی هم می باشند. در تئوری، کسانی بیشترین فایده را از طرد نظم می برند که بیشترین فشار را از آن تحمل می کنند. اما این توان رهایی بخش بیشتر در اختیار کسانی است که نظر اقتصادی و فرهنگی برخوردار ترند.

بودریار (1983 a) سعی می کند این مسئله را با تعریف دوباره توده ها و رابطه انها با نظم اجتماعی توضیح دهد. در تئوریهای ابتدایی تر فرهنگ توده، توده ها به عنوان مجموعه ای از افراد از خود بیگانه شده ملاحظه می شوند که واقعیت تاریخی روابط اجتماعی طبقه شان بوسیله سرمایه داری معاصر شکسته شده است. بنابراین توده ها جایگاه ثابتی در نظم اجتماعی نداشتند تا بتوانند بر اساس آن به مقاومت بپردازند و در نتیجه در مقابل تحمیلات ایدئولوژیک آسیب پذیر بودند. بنظر بودریار از خود بیگانگی توده ها منتج به آسیب پذیری و انفعال نمی شود بلکه منتج به آزادی آنان برای طرد اجتماعی

می شود. آنها بخصوص میتوانند پنداره ها را بدون مصرف معانی آنها- چه ارجاعی و چه ایدئولوژیکی- مصرف کنند. او می گوید این طرد تنها مقاومت ممکن برای توده ها است. این بیان تفاوت میان توده ها ونظم اجتماعی است ولی بر خلاف تفاوتی که بر اثر از خود بیگانگی بوجود آمده این تفاوت مقاومت را ممکن می سازد چرا که محصول از پایین به بالا است.

با این حساب مسئله این است که هیچ نوع تفاوتی میان توده ها وجود ندارد بلکه تفاوت میان آنان و نظم اجتماعی است. این نشانه ضعف ریشه اجتماعی فرانوگرایی به عنوان یک سبک و یک تئوری است، نقش فرهنگ در این تئوری بسیار مناسب حال کسانی است که در فورماسیون اجتماعی نقش غالب دارند این یک تئوری انتقادی نیست یک تئوری مادی هم نیست. فرانوگرایی مجموعه ای از یک سبک زیبایی شناختی و بیان تئوریک آن فعالیتهای زیبایی شناختی است. تئوریهای نمایش و تقلید انواع تحلیلهای فعالیتهای فرهنگی را که خارج از چارچوب شناخت شناسی خود بود، فراهم کرد. آنها با ایجاد سطحی از تحلیل فعالیتهای فرهنگی، پیوندی سیاسی، انتقادی و بحث انگیز در میان نقد و مورد نقد برقرار کرد. فرانوگرایی در حیطه نوعی شناخت سیاسی کار میکند که سبک فعالیت، تحلیل و تئوری سازی اش رابطه ای متقابل با یکدیگر دارند. انکار تفاوت میان تصویر و واقعیت یا بین تصویر و معنی کلیتی را می سازد که اعتبار هر نظمی را در دانش و بیرون آن و در نتیجه امکان هر نقدی از آنرا منتفی می کند. در نهایت این یک خود بسندگی است.

برای نقد هر چیز نیاز داریم بیرون آن بایستیم و فنیکی از یک شناخت شناسی دیگر بکار بریم. من می خواهم فرانوگرایی را از منظر ماتریالیسم اجتماعی نقد کنم چرا که حتی در تئوریهای اخیر سرمایه داری مبتنی بر بازار که پایان تاریخ یا سرمایه داری را اعلان نمی کند هنوز راههای مادی برای فهم معناهای تجربه اجتماعی وجود دارد که ارزش و قدرت تفسیری دارد که فرانوگرایی آنرا انکار می کند. از یک دیدگاه مادی گرایانه، فرانوگرایی مخصوصاً در روایت بودیاریی آن نقطه ضعفهای مشترکی با زیبایی شناسی سنتی دارد. این زیبایی شناسی هنر و زندگی را منفک از یکدیگر می داند: به نظر می رسد یک فاصله زیبا شناختی میان ابژه هنری در زندگی روزمره دنیوی با تاکید بر کیفیتهای متعالی هنر و جداسازی آن از زمینه های تاریخی و اجتماعی، ایجاد شده است. همچنین یک فاصله انتقادی بین اثر هنری و خواننده/تماشاگر آن ایجاد می کند که فعالیت نهادینه

شده مطالعه را به نفع یک احساس هنری و متعالی ناموجه میکنند. بوردو (۱۹۸۴) به این بحث پرداخته که این فاصله میان زندگی روزمره و زیبایی شناسی برابر آزادی از الزامات اقتصادی است. تبدیل هنر به یک جهان خود خواسته- که از روز مرگی فاصله گرفته- فعالیت نخبگانی است که میتوانند فشارهای نیازهای مادی را نفی کرده و زیبایی شناسی را بنا کنند که نه تنها ارزش شرایط مادی را نفی میکند بلکه در واقع فقط برای اشکال هنری ارزش قائلند که در مقابل ارزشهای مادی قرار گرفته است. این ضدیت با مادی گرایی فقط برای کسانی که از مزایای ویژه ای برخوردارند قابل تحمل است. بهمین ترتیب بنظر می رسد طرد هر گونه رابطه دلالتی با شرایط مادی توسط بودریار فقط از موضعی ممکن است که شرایط مادی دارای اثر دائم و محدود کننده در آن نباشند.

شکل بندیهای متفاوت فرو دستی اجتماعی که شامل اکثریت جامعه ما می شود موجب پیدایش و انتشار فرهنگ عامیانه خاص خودشان شده است. آنها توده های بی فرهنگ و اسیب پذیر نیستند-آنگونه که انسان گرایی نخبه گرا، اقتصاد سیاسی و فرانوگرایی آنها را تصویر کرده اند، بلکه بر عکس آنها فعال، مولد و مشتاقانه فرهنگی را تجربه میکنند که برای زندگی روزمره آنان مانند شرایط اقتصادی محدود کننده، حیاتی است. فرهنگ عامیانه کمتر هنر محور و تصویر محور است و بیشتر مجموعه ای از فعالیتهای فرهنگی است که در آن هنر نیز در میان شرایط زندگی روزمره جای گرفته است. تقاطع میان تصاویر تولید شده و منتشر شده توسط صنایع رسانه ای و زندگی روزمره در دیدگاههای نمایشی، تقلیدی و فرامدرن پنداره ای منفعول واقع شده است. تمام این تئوریها بر روابط کلان- ساختاری تصویر و ایدئولوژی، تصویر واقعیت و یک تصویر با تصاویر دیگر متمرکز شده اند. هیچکدام این تئوریها به فعالیتهای واقعی در ربط با تصاویر تولید شده توسط جامعه و مردم دارای جایگاه اجتماعی توجه نکرده اند.

لیل (۱۹۹۰) به عنوان مثال مجموعه اشیاء فرهنگی اطراف دستگاه تلویزیون را در طبقه کارگر ساکن یک شهر تازه ساز روستایی در برزیل بررسی کرد. یک مجموعه اشیاء مربوط به عکسهای خانوادگی است که روی تلویزیون قرار گرفته عکسهای بزرگ افراد غایب خانواده- چه مرده و چه زنده-عکسهای پرسنلی افرادی از خانواده که به زندگی شهری روی آورده اند. عکس پرسنلی و پرتره ها تصویری از تحرک اجتماعی و انتقال از گذشته روستایی به آینده شهری است. تصاویر بالای صفحه تلویزیون در این مفهوم به معنای تجدد، شهر نشینی و آینده است. یک سریال تلویزیونی در این شرایط دریافت و باز

تولید همانگونه که لیل (۱۹۸۸) نشان می دهد محصول فرهنگی کاملاً متفاوت از همان سریال تلویزیونی است که در منازل طبقه متوسط برزیل دریافت می شود.

چو و چو (۱۹۹۰) در مطالعه زنان کره ای که در آمریکا سریالهای کره ای را بوسیله ویدئو تماشا می کنند، نشان میدهند که چگونه شرایط اجتماعی زنان، معانی و لذت ناشی از سریال غیر قابل تفکیک هستند. یک خط داستانی در سریال، عکس العمل یک زن را در قبال عشقبازیهای شوهر و تصمیم وی برای جدایی از او دنبال میکرد.چو و چو نشان دادند چگونه و چه تعداد از تماشاگران زن بوسیله همنوایی با این روایت، آنرا در زندگی روزمره خود برای افزایش حیطه کنترل خود بر ازدواج مرد سالارانه و تحمیلی کره ای بکار گرفتند. آنها همچنین نشان دادند که چگونه تجربیات زنان از تلویزیون آمریکا که دارای زنان قویتر و فعالتر بود به عنوان عاملی در تولید معنا از سریال کره ای و تاثیر گذاری بر رفتار آنان در شرایط خاص ازدواجشان عمل کرد. برای بسیاری از بینندگان آمریکایی نمایش Cosby برای مثال ممکن است عکس العملی نمایشی در مقابل ایدئولوژی مرد سالاری در خانواده های بورژوازی باشد. اما وقتی این نمایش در شرایط اجتماعی زنان کره ای دریافت می شود نشان برابری جنسی بالاتر و افشاگر جایز الخطا و حیله گر بودن مردان است در واقع این سریال اگر نه رادیکال حداقل پیشرو تلقی می شود. داستان سریال کره ای همسری که از شوهر بخاطر خیانت طلاق می گرفت شامل تصویری از سوار شدن معشوقه در ماشینی است که شوهر خیانتکار به او داده است. برای یک زن امریکایی ممکن است این تصویر چندان مهم یا دلالتگر نباشد. برای بسیاری از زنان کره ای تصویر زنی که ماشین می راند نشانه موفقیت اوست. این جزء اتوپیایی برای این زنها در امریکا یک آرزوی دست نیافتنی نیست بلکه کاملاً قابل حصول است و اکراه شوهران کره ای در اعطاء اجازه اتومبیل سواری اعتبار خود را در امریکا کاملاً از دست داده است.

ویلیامز (۱۹۸۸) نیز در مطالعه طبقه کارگر سیاه در واشنگتن دریافت که فرهنگ آنان شامل مخلوطی از خلاقیت و فشار است. فقر، مادیت را به آنان تحمیل کرده، آپارتمانهای آنان کوچک و وسایل حمل و نقلشان چنان محدود بود که فقط امکان ارتباط با همسایگان برایشان میسر شده بود. یک راهبرد برای فائق آمدن بر این فشارهای مادی مجموعه ای از فعالیتهای فرهنگی بود. این آپارتمانهای کوچک از خاطرات و یادگارهایی که تجربیات و معانی کاملاً مشخص را در برداشت پر شد. قدم زدن به طرف مغازه ها با

مواجهه ها و گفتگوها و مکانهای آشنا و تجربیات مشخص کوچک همراه شد. تلویزیون نیز بخشی از این شالوده بود. تلویزیون همواره روشن بود و صدا و تصویر با آپارتمان و روز مرگی های ناشی از محدودیتهای زندگی در آمیخته بود. سریالهایی مانند دالاس بخصوص مورد علاقه عموم بودند. این بخاطر شالوده در هم تنیده ای از تحرک، تجربه و شخصیتهای آشنا و قابل تقلید در زندگی روزمره بود.

همسایگان ثروتمند فضای بیشتری داشتند، خانه اشان بزرگتر بود و براحتی در داخل و بیرون شهر تردد می کردند و بر خلاف فقرا در مصرف فضا امکان تجربه تنوع فرهنگی را داشتند. در واقع ثروتمندان می توانستند تجربیات متحرک و فرامدرنی از واشنگتن داشته باشند حال آنکه تجربیات فقرا بیشتر محدود به جنبه های مادی بود. محدودیتها واقعی بود و تصاویر ذهنی ناشی از آن راههای حقیقی زندگی در چنبره محدودیتها بود. تصاویر ذهنی بدون مرجع فرانوگرایان و معانی نامحدود فراساختگرایان هیچکدام در کاربرد تصاویر ذهنی توسط طبقات پایین جای ندارد. در واقع مستضعفان اجتماعی فقط بدنبال تصاویری هستند که با شرایط مادی وجود اجتماعی شان متناسب باشد.

تئوری مادی گرایانه تصاویر ذهنی در مقام دریافت پیام باید مورد تامل قرار گیرد. بومیان آواره امریکایی که در اردوگاهی در مادیسون زندگی می کنند از دیدن وسترنهای قدیمی بر صفحه تلویزیون لذت می برند، لذت انها هنگام پیروزی سرخپوستان به اوج می رسد-مثلا وقتی یک کاروان یا دلیجان را می گیرند، اما وقتی نوبت به پیروزی سفید پوستان می رسد، تلویزیون را خاموش می کنند. قبایل ابتدایی استرالیا رمبو را بعنوان عضوی از طبقه پایین جامعه و علیه سفید پوستان حاکم روایت می کنند (Fiske 1989a)، و سیاه پوستان امریکایی فیلمهای مربوط به غرب وحشی را نه بعنوان پیشرفت و تمدن سفیدان بلکه بعنوان سند کشتن نسلهای سرخپوستان و مشابهی برای تاریخ سیاهان امریکا روایت می کنند. (Lipsit, 1989)